

их мир и человеческую жизнь. Выходя из игры путем коопунственного или непростойного поведения, Джон Ди и Мэтью Палмер получают возможность отстраниться от действительности, встретиться в новом метафизическом пространстве и узнать правду о самих себе.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса: Введение (Постановка проблемы) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 321.

<sup>2</sup> Акройд П. Дом доктора Ди. М., 2000. С. 19.

<sup>3</sup> См.: Там же. С. 184.

<sup>4</sup> См.: Там же. С. 245.

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 315.

<sup>6</sup> См.: Акройд П. Указ. соч. С. 191.

<sup>7</sup> Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971. С. 589.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Акройд П. Указ. соч. С. 249.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 73.

<sup>12</sup> См.: Аникст А. А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 159.

<sup>13</sup> Там же. С. 160.

<sup>14</sup> Пинский Л. Е. Указ. соч. С. 563.

<sup>15</sup> См.: Акройд П. Указ. соч. С. 163.

<sup>16</sup> Там же. С. 124.

<sup>17</sup> См.: Пинский Л. Е. Указ. соч. С. 589.

Е. Г. Доценко

## Национальное и наднациональное в театре абсурда С. Беккета

Вопрос о «национальности абсурда» звучит достаточно странно, когда под абсурдом понимается любая нелепость, несообразность, дисгармония. Однако, обращаясь к концепциям абсурда, выработанным европейской философией и культурой, можно говорить о неидентичном понимании «абсурдного» как в различные культурно-исторические эпохи, так и (до известной степени) у раз-

ных народов. Если «абсурд» — в соответствии с этимологией слова — «воспринимается не как отсутствие смысла, а как смысл, который неслышим», как «понятие, показывающее, что мир выходит за пределы нашего представления о нем»<sup>1</sup>, национальный аспект приобретает определенное значение в связи с наполнением некоего общего объема «смыслов» и «представлений».

В данном случае речь идет о феномене театра абсурда, утвердившемся прежде всего на французской почве в середине XX века, но уже родоначальник термина Мартин Эсслин в книге «Театр абсурда» утверждал, что театральное новообразование не стоит воспринимать как чисто французский феномен: «Оно основательно базируется на древнейших опорах западной традиции в целом»<sup>2</sup>. Гарольд Блум, в свою очередь утвердивший в современном литературоведении понятие «западный канон», рассматривает творчество Сэмюэля Беккета как «завершение финальной фазы канона, когда мы обнаруживаем, что сами ждем Годо, который, возможно, окажется демиургом нового теократического века»<sup>3</sup>. Что касается самого Беккета, обозначенного М. Эсслиным в качестве одного из основоположников абсурда в театре, то драматург подобным определением места собственного творчества доволен не был<sup>4</sup>. (Впрочем, Беккета отличает недоверие к любой атрибуции, к возможностям Слова.) Но «национальные» составляющие его анти-театра имеет смысл рассматривать отдельно не столько потому, что автора не удовлетворяла перспектива объединения с другими авангардистами, но и потому, что Беккет, не француз по национальности (как и другие абсурдисты первого призыва), создавал свои произведения на двух языках и часто в двух отличающихся один от другого вариантах — на английском и французском.

С. Беккет — и это обстоятельство сближает его как с англоязычными модернистами, так и с эстетикой постмодернизма — включает в свои произведения аллюзии на самые разные части мирового культурного текста; трудно было бы как-то ограничить приоритеты писателя двумя или тремя культурными пластами, но если рассматривать основные «параметры абсурдности» в драматургии Беккета, наиболее активно дебатруется соотношение творчества писателя с французской, ирландской и английской традициями.

Национальный ирландский театр — явление достаточно новое для страны с такими глубокими литературными корнями, как Ирландия. Как утверждает современный кембриджский справочник по театру, «в кельтской культуре не существует эквивалента европейскому развитию драмы от церковного алтаря до светской сцены»<sup>5</sup>. Конечно, Ирландия поставляла талантливых драматургов Европе и прежде всего Великобритании на протяжении нескольких веков, но в самой Ирландии в это время функционировал колониальный по своей сути английский театр. Национальный театр формируется в Ирландии как одно из достижений знаменитого ирландского возрождения рубежа XIX—XX веков и связан с именами У. Б. Йейтса, Дж. Синга, леди Грегори. Ирландец по происхождению и воспитанию, Беккет был достаточно хорошо знаком с деятельностью Театра Аббатства, сам эксперимент которого настолько разнообразен, что позволяет проводить параллели не только с различными национальными традициями театра прошлого (древнегреческая трагедия, японский театр, английская элизавитинская драма), но и увидеть предпосылки для более поздних инноваций европейского театра XX века. Драматическое творчество Беккета, в частности, можно в некоторых случаях сравнивать с драматургией У. Б. Йейтса или менее известного ирландского автора первой половины столетия — лорда Дунсани (чьи драмы, в свою очередь, сопоставимы с символистской драматургией М. Метерлинка). Однако рассматривать Беккета как «последовательно ирландского» драматурга, делающего очередной шаг в развитии национального театра (он даже не был приверженцем этой идеи), достаточно сложно; с кельтской традицией творчество С. Беккета связывают иные, не собственно театральные возможности. Здесь чаще говорят о специфическом ирландском юморе.

Постановка вопроса о национальной специфике смеха также не бесспорна, но в данном случае является составной частью проблемы театрального «абсурда». В. Я. Пропп, полагая, что «проблему комизма невозможно изучать вне психологии смеха и восприятия комического»<sup>6</sup>, давал, тем не менее, определение национальным вариантам смеха: «Можно сказать, что французский смех отличается изяществом и остроумием, немецкий — некоторой тяжеловесностью, английский — иногда добродушной, иногда едкой

насмешкой, русский — горечью и сарказмом»<sup>7</sup>. Ирландский (кельтский, гэльский) смех в этом ряду был бы назван более мрачным, бескомпромиссным, жестоким<sup>8</sup> по сравнению с мягким и причудливым английским юмором. В ирландском смехе можно найти и своеобразную аналогию английскому юмору нонсенса — с той же поправкой на специфическую кельтскую «мрачность».

В английском языке для этого вида шутки существует и особый термин — «bull», омоним «быка» и «буллы», означающий, по словарному определению, «явная нелепость, противоречие, вздор, враки». Слово это по отношению к эксплицитным языковым парадоксам употребляется уже несколько столетий, но последние пару — если не раньше — веков утвердилось выражение «Irish Bull» — «ирландские враки»; еще в начале XIX века (1802) было написано монографическое исследование на эту тему: *Edgeworths, Maria & R. L. Essay on Irish Bulls*. Такими «ирландскими враками», буллами, были, по сути дела, уже парадоксы Дж. Свифта (чье воздействие на Беккета, вообще большого любителя рационалистических веков, — отдельная тема). В данном случае обращает на себя внимание тот факт, что знаменитыми парадоксалистами были «английские» драматурги ирландского происхождения Дж. Б. Шоу и О. Уайльд, о своеобразии комического можно говорить и в связи с пьесами О. Голдсмита и Р. Шеридана. Мрачноватый, чтобы не сказать «абсурдистский», кельтский смех колонизированной Ирландии нередко воспринимали в качестве «оружия подавленных», как неподвластное цензуре сопротивление словом. Основанный на очевидных несоответствиях или, напротив, излишне буквальных соответствиях беккетовский юмор — из того же древнего источника.

Ряд высказываний героев беккетовских пьес исследователи и обозначают как кельтские шутки<sup>9</sup>. В романе «Мерсье и Камье» (1946), например, к такого рода шуткам относят реплику одного из героев: «Говори громче, я не глухой»<sup>10</sup>. Фраза построена на контаминации двух популярных, но с разной степенью идиоматичности, сочетаний: «говори громче, я не слышу» и «не кричи, я не глухой». Однако и образовавшийся «ирландский парадокс» к бессмыслице не отнесешь. Мерсье предлагает собеседнику говорить нормальным, более громким голосом, поскольку он как раз

может и хочет слышать. Аналогичными примерами изобилует и «В ожидании Годо». Английский критик (и, что обычно подчеркивается, ирландец по происхождению) А. К. Кеннеди<sup>11</sup> относит к «айришизмам» (Irishisms) реплику Владимира «Come here till I embrace you». Во французском оригинале, кстати, высказывание практически лишается своей парадоксальной окраски: «Encore toi! Viens que je t’embrasse!», как, впрочем, и при переводе на русский язык: «Иди, я тебя обниму!»<sup>12</sup>.

«Забавен» в пьесе и знаменитый диалог о том, кому следует раньше повеситься на единственном в округе дереве с помощью единственного куска веревки. Эстрагон утверждает, что сначала должен совершить самоубийство тот, кто тяжелее, иначе ветка под ним может сломаться, и он, если более легкий уже успел на этой ветке повеситься, останется один.

Эстрагон (*с трудом выдавливая слова*). Гого легкий — ветка не ломается — Гого умер. Диди тяжелый — ветка ломается — Диди один. (*Пауза.*) Хотя...<sup>13</sup>

Владимир, обычно более сообразительный, логики не понимает, но ее здесь в традиционном смысле и нет. Зато ситуация вполне соответствует определению ирландского юмора в качестве «юмора висельников».

Многие кельтские шутки, в том числе в «Годо», оказываются по преимуществу скрытыми не только для иноязычного читателя, но и для англоговорящего, не знакомого с дублинским жаргоном (примеры приводит, в частности, Э. Кронин, автор одной из новейших биографий Беккета, и тоже ирландец). При этом не должно вызывать сомнения, что «кельтский смех» С. Беккета отражает не только (хотя и их тоже!) особенности национального менталитета, но и мировоззрение самого писателя — модерниста середины XX столетия, для которого мировой хаос и бессмысленность человеческого существования — области, постоянно рождающие смех, а смех — единственная прочная опора жизни и театра, когда и там, и здесь: «Ничего нельзя сделать», «Время остановилось» и «Мы все рождаемся сумасшедшими. Некоторые такими и остаются»<sup>14</sup>. XX век возвращает смеху его философскую функцию, и отнюдь не бессмысленными представляются парадоксальные раз-

мышления маленьких беккетовских протагонистов, ожидающих своего Годо.

Ирландскость Беккета, выходца из протестантской семьи в католической стране, веками сопротивляющейся британскому правлению и «чужой» религии, проявляется и в его полемике с христианским каноном. Писатель отказывался от определения его творчества как хотя бы в какой-то мере религиозного, но признавал значимость для него Писания как важнейшего пласта общечеловеческого культурного достояния. Библия всегда остается частью сознания самого автора и его героев. Пьесы наполнены цитатами, аллюзиями на Священный текст, при этом Беккет не столько полемизирует с христианской догматикой, сколько вскрывает ее парадоксальность. В самом деле, его кельтская склонность к противоречивым истинам здесь находит свое глубинное подтверждение: поскольку в самой религии масса логических парадоксов (религия по сути своей и должна быть алогична), то беккетовские «блгохульства» (blasphemies) часто можно рассматривать не как отрицание, а как «ирландский юмор».

Здесь и часто встречавшиеся в прозе писателя и нашедшие продолжение в «Годо» размышления (тема впервые была заявлена еще блаженным Августином) о двух разбойниках, распятых одновременно с Сыном Человеческим:

В л а д и м и р. Это история про двух злодеев, которых распяли вместе со Спасителем. Говорят...

Э с т р а г о н. С кем?

В л а д и м и р. Со Спасителем. Два злодея. Говорят, что один был спасен, а другой... (*ищет подходящее слово*) был обречен на вечные муки<sup>15</sup>. <...> В процентном отношении вполне честно<sup>16</sup>. Не могу понять, почему из четырех евангелистов об этом сообщает только один. Ведь они все четверо там были. Ну, или неподалеку. И только один упоминает о спасенном разбойнике. <...> Почему же верят только ему, а не остальным?<sup>17</sup>

Вопреки распространенному мнению, герои Беккета не оспаривают само существование Высшей силы, их мысль функционирует в иной плоскости, и о Господе Боге в пьесе, где и имя таинственного героя, и, соответственно, название созвучны английскому God (хотя буквальный «перевод» никогда не считался единствен-

но допустимым толкованием), вспоминают довольно часто, например:

В л а д и м и р. Но ты же не можешь ходить босиком.

Э с т р а г о н. Иисус-то ходил.

В л а д и м и р. Иисус! Ты что себе воображаешь? Не будешь же ты в самом деле сравнивать себя с Иисусом!

Э с т р а г о н. Всю жизнь только и делаю, что сравниваю себя с ним.

В л а д и м и р. Но ведь там всегда было жарко. Не климат, а чудо!

Э с т р а г о н. Да. И распинали в два счета<sup>18</sup>.

Беккетовских мыслителей из мира абсурда интересует не этический, а онтологический аспект христианства.

В следующем по времени создании шедевре театра абсурда — пьесе «Конец игры» (1956) — частотность подобных рассуждений совершенно иная. В одноактной пьесе, название которой на русский язык нередко переводят как «Эндшпиль»<sup>19</sup>, «шахматный» план далеко не исчерпывает всех коннотаций, а речь идет скорее о конце света, и комическое в произведении, если можно судить о тональности смеха в цветовых терминах, еще более черное. О Спасителе здесь вспоминают как о «бастарде»:

Х а м м. Помолимся Господу. <...> (*Молятся. Молчание. Хамм первым оставляет попытки.*) Ну как?

К л о в. Гиблое дело. А у тебя?

Х а м м. Пропади все к Богу. <...> Ублюдок! Он же не существует!

К л о в. Пока нет<sup>20</sup>.

Но, как отмечает в своей книге о Беккете К. Рикс (в его работе есть раздел, особо посвященный «ирландскому юмору и богохульству»), разговор о бастарде здесь как раз «по-ирландски» — абсурдно — правомерен: «Сын Божий был — на свой уникальный манер — незаконнорожденным; Его небесный Отец не был женат на Его земной матери»<sup>21</sup>. Существование Бога, как и существование Разума, в соответствии с парадоксальной, но вполне внятной и закономерной для данного писателя логикой, доказывает абсолютную иррациональность мира.

Однако, если игра противоречивыми понятиями в целом соотносится и с традициями кельтского смеха, и с философией Беккета, то корни этой философии определяются сами по себе уже че-

рез иную — или иные — национальные традиции. При самом широком интересе Беккета к различным философским системам, от древнейших до современных, не всегда можно говорить о «влиянии» на писателя той иной философской системы. Сам писатель себя философом не считал, и даже если мы находим в беккетовских текстах прямые отсылки к Лейбницу, Гейлинксу, Декарту, Паскалю, Шопенгауэру и т. д., речь скорее должна идти о переводе близких автору (созвучных собственным) мыслей на художественный язык. При этом сам перевод (с французского языка на английский, с философского на театральный, но тоже французский или английский) для Беккета работа перманентная, и философские абстракции и аллюзии в тексте на разных языках будут звучать по-разному. Образ мира и «качество» абсурда меняются в зависимости от языка, на котором полиглот-автор творит или на который «переводит». Работая над немецкими постановками своих пьес, Беккет, как сообщает Кронин, изменил в той же пьесе «Конец игры» породу собаки со шпица на пуделя — «в честь Шопенгауэра, который любил пуделей»<sup>22</sup>.

В связи с А. Шопенгауэром, хотя данная фигура и не входит в круг англо-ирландско-французских интересов писателя, хочется обратить внимание еще на некоторые совпадения. Исследователи отмечают сходство основных представлений о человеческом существовании, лежащих в основе философии Шопенгауэра и творчества Беккета<sup>23</sup>. Драматургу-абсурдисту близки представления философа о счастье и несчастье, страдании и сострадании, сама «философия страдания». Вслед за Шопенгауэром Беккет полагает, что подлинным источником любого страдания в жизни человека является само существование, а единственный грех — быть рожденным. Другое — для данного исследования особенно любопытное — совпадение связано с аналогичными взглядами немецкого мыслителя и ирландского писателя на «национальный вопрос». Беккет, как и Шопенгауэр, индифферентен к проявлениям национального («Самый дешевый вид гордости — гордость национальная»<sup>24</sup>).

Философские основы можно условно обозначить и в качестве «французской» составляющей творчества Беккета: достаточно весомым (даже количественно) оказывается соотношение определенных



моментов мировоззрения писателя с целым рядом философских систем — от картезианства до французского экзистенциализма. Наиболее часто философские взгляды Беккета представляют в виде сложного переплетения формул европейской метафизики XVII века и модернистских представлений о мире, лишенном причинно-следственных связей. Само понятие «абсурд» современная культура также воспринимает в формулировке А. Камю.

Критика говорит о «негативной» (речь, разумеется, не идет об этическом измерении) интерпретации Беккетом картезианских идей<sup>25</sup>, то есть наизнанку, как и религиозные константы, переворачиваются представления о духовной и материальной субстанциях, их соотношении в жизни человека. Заимствованный у Декарта дуализм обеспечивает раздельное бытие для тела и духа беккетовских героев: сознание героя ни в коей мере не связано с телесными проблемами и проявлениями. Однако дупа, освободившись от материального, не спешит устремляться к небесам. Тело персонажа-мыслителя гниет и разлагается уже в романах Беккета, но в драме реализация подобных убеждений требует и соответствующей театральной метафоры. Разложение, низвержение и, в конце концов, элиминация тела героя становятся по мере эволюции драматургии абсурда все более осязаемым и воспринимаемым буквально на глаз. Диди и Гого («В ожидании Годо») упоминают свои малопривлекательные, но вполне излечимые (обоим не помешало бы посетить ортопеда, уролога, стоматолога) проблемы с физическим состоянием. Хамм слеп и, кроме того, в течение всей пьесы («Конец игры») не покидает инвалидного кресла, поскольку не может стоять, а единственный здесь способный самостоятельно перемещаться персонаж, Клов, не может сидеть; Нагг и Нелл доживают свои дни в мусорных баках. В пьесе «Игра» (1963) вновь используется образ сосуда, скрывающего тело (а само тело — сосуд для сознания): на сцене три урны, над которыми возвышаются головы героев, максимально лишенные индивидуальных черт. Разум все больше «покидает» тело, что фиксируется адекватной образностью, визуальным рядом беккетовского театра абсурда. В более поздних пьесах на сцене может вообще отсутствовать нечто антропоморфное («Дыхание», 1969).

Что касается самого «разума», то он, как и положено в драме, проявляет себя через слово, хотелось бы сказать, через «диалог», однако рационализм Беккета гносеологически изначально ограничен неверием в возможность коммуникации. Диалоги и монологи, соответственно, лишены традиционно понимаемого «смысла», они нелепы, то есть не связаны с четкой событийно-информативной последовательностью, но передают абсурдность и существования, и смерти человека.

В драматургии Беккет получает возможность по-новому проиллюстрировать и важнейшую для Декарта категорию движения. Разделение физической и духовной необходимости перемещения соответствует картезианскому отождествлению «движения» и механической «перестановки» тела, происходящей под влиянием внешнего толчка. Декарт не связывает движение тела в пространстве с мыслями, возникающими в сознании человека: «Так как мы не сомневаемся в том, что есть неодушевленные тела, которые могут двигаться такими же и более разнообразными способами, чем наше тело, то мы должны полагать, что все тепло и все движения, которые в нас имеются, поскольку они совершенно не зависят от мысли, принадлежат только телу»<sup>26</sup>. В пьесах Беккета жесты, перемещения персонажей также принципиально отделены от слова:

В л а д и м и р. Ну что, пошли?

Э с т р а г о н. Пошли. (*Они не трогаются с места.*)<sup>27</sup>

Несоответствие вербального и пластического выражения постепенно все больше минимализируется по мере редукции всех параметров беккетовской драмы — пространства, драматического характера, объема произведения. В уже упоминавшейся пьесе «Игра» достаточно банальный, «бытовой» диалог голосов из урны совершенно не соответствует безжизненной интонации и мимике персонажей. Если слово больше не способно «подражать», это должно находить подтверждение в неаристотелевской трактовке самого драматического действия. У Аристотеля и тело подчинено душе («Душа властвует над телом как господин, а разум над нашими стремлениями — как государственный муж»<sup>28</sup>), и диалог (речь) — подражанию действию («убранство зрелища, затем музыкальная

часть и [затем] речь: именно этими средствами и производится подражание»<sup>29</sup>). Драматургия Беккета не стремится ни передать, ни соотнести слово и жест, здесь больше доверяют утратившей пафосность, монотонной интонации и особенно молчанию — отсутствию речевого акта. Новая театральность, в которой реплики персонажей менее значимы, чем пауза, уже существовала во французской (точнее было бы сказать, бельгийской) традиции, и здесь Беккета закономерно рассматривать как последователя «театра молчания» М. Метерлинка.

Театральные приоритеты С. Беккета можно, однако, считать и вполне английскими: обращаясь к этой богатейшей традиции, писатель задействует практически весь ее диапазон — от Шекспира до низовых, популярных форм.

Шекспировские аллюзии — на различных уровнях структуры произведения — обнаруживаются<sup>30</sup> чуть ли не в каждой пьесе Беккета. «Конец игры», например, это и «Гамлет» (героя зовут Hamn, почти Hamlet), и «Король Лир» (дети считают себя вправе управлять в буквальном смысле рассыпающимися на части родителями, тоже тиранами), и «Буря» (Хамм — не только шахматный король, но и Просперо вновь необитаемого пространства, поскольку они с Кловом — Калибаном последние фигуры на этой доске).

Во многом с Шекспиром, особенно с поздними трагикомедиями, связывают и возможности метатеатра, к которым активно обращается Беккет. Герои пьес Беккета ощущают себя то зрителями, то участниками сценического представления, они используют театральную лексику, принимают «драматические» позы и просят «подержать место» на время их отсутствия. Шекспировский текст Беккет задействует и эксплицитно, его персонажи цитируют Гамлета и Лира, часто фразы из классических пьес подчеркнуто узнаваемы в произведениях. Любопытно, что автор монографии о современной трагикомедии Р. Даттон предлагает связывать беккетовские театральные новации в целом с возрождением (или актуализацией) трагикомедии, а не с театром абсурда, так как возвышенная на базе экзистенциализма драматургия абсурда — «все же больше французское явление»<sup>31</sup>, а трагикомедии со времен Ренессанса — феномен родной, английский. (С такой постановкой вопроса слож-

но согласиться, и определение пьес С. Беккета в качестве трагикомедий — далеко не единственная возможность.)

Еще более узнаваемый широкой публикой контекст беккетовской драмы — популярная, «нелигитимная» театральная традиция. Трагический пафос «В ожидании Годо», «Счастливых дней» или «Последней ленты Крэпша» не мешает драматургу обращаться к низовым формам комического, причем настолько активно, что пьесы постоянно и не всегда дифференцированно сравнивают с водевилем, бурлеском, фарсом, даже клоунадой. Владимир и Эстрагон сами охотно перечисляют виды театральных представлений, которые помогли бы атрибутировать происходящее на сцене: цирк, мюзик-холл, пантомима.

В связи с общесвропейской традицией театрально-смеховых зрелищ национальные версии «низовых» представлений, казалось бы, окончательно перемешиваются. В основе практически всех популярных форм комического — средневековый фарс, а фарс вновь возвращает нас к французской культуре, на этот раз к народной культуре Средних веков и Возрождения: «Организованные на смеховом начале обрядово-зрелищные формы особенным богатством и сложностью отличались, — как отмечает М. М. Бахтин, — в романских странах, в том числе и во Франции»<sup>32</sup>.

Несмотря на фарсовые (в оригинале, французские) праистoki подобных представлений и интернациональный набор популярных зрелищ, приемы которых задействует Беккет, наиболее часто восстребованной оказывается англоязычная (включая собственно английскую) традиция. Популярные жанры английского театра веками господствовали на ирландских подмостках. Как уже упоминалось, театральное производство на территории Ирландии — до создания национально значимого Театра Аббатства — было «колонизировано» Британской империей с XVII века. Ирландские таланты уезжали создавать «новую» драму в Лондон, а в Дублин «экспортировалась» английская театральная продукция, включая ее популярный вариант. Традиция общедоступных массовых «английских» зрелищ (мюзик-холл) сохранялась в Ирландии XX века, и Беккету, как отмечают биографы, в годы жизни в Дублине импонировали театральные представления именно такого мюзик-холльного

рода; они нашли преломление и в его собственных драматических произведениях.

«Элементы мюзик-холла» в «Годо» были замечены многими, — пишет Ф. М. Робинсон. — Подобно Чаплину, Беккет использует традиции мюзик-холла, чтобы преобразовать народное в универсальное»<sup>33</sup>. В своей статье о «Годо» Робинсон достаточно радикально полагает, что мюзик-холл структурирует пьесу в целом. При этом прослеживается связь прежде всего с так называемым «высоким» мюзик-холлом прошлого столетия, но есть и элементы более грубой нелегитимной (фарсовой) традиции XIX века. Среди узнаваемо фарсовых приемов в произведении — репа, все время появляющаяся из кармана вместо требуемой моркови, тычки и затрешины Поццо и Лакки, а штаны, спадающие в тот момент, когда герой собирается повеситься, называют просто классикой мюзик-холла. Протагонисты в «Годо» и именуют друг друга забавно — Диди и Гого. В «Что Где» (1983), заключительном шедевре драматурга, подобный подход вновь напомнит о себе клоунскими именами персонажей: Бам, Бем, Бим и Бом.

Что касается собственно Чаплина, то следует вспомнить прежде всего игру Владимира и Эстрагона с «чаплинскими» шляпами. Головные уборы всех четырех персонажей котелками называет сам автор, но не в «предварительных замечаниях», а в единственной на всю пьесу постраничной сноске, в момент, когда герои начинают активно ронять, снимать и надевать свои шляпы<sup>34</sup>. Во втором акте игра с котелками из клоунады превращается в чистую пантомиму, еще больше напоминающую немое — чаплинское — кино.

Если о Чарли Чаплине можно спорить как о явлении уже скорее голливудском (хотя также опирающемся на родную английскую традицию), то Беккет включает в произведение и аллюзии на Чарльза Чаплина-старшего, и его комедийные (эстрадные) номера. «Oh tray bing, tray tray tray bong»<sup>35</sup>, — восклицание, заимствованное как раз из такого представления, и оно в беккетовском тексте предназначено только для англичан; во французском оригинале ему соответствует другое выражение: здесь Эстрагон лишь несколько трансформирует фразу «Oh, tres bien», повторяя ее вслед за Владимиром, но «на английский манер». (В английской же версии, напротив,

встречаются французские выражения, которые неожиданно и непонятно для партнера произносит один из героев.)

Английские переводы пьес, выполненные самим автором, а тем более поздние пьесы Беккета, в оригинале создававшиеся по-английски, вообще, как уже отмечалось, не идентичны текстам французским. Беккет интенционально разводит два текста — не два варианта — своих произведений, две языковые и театральные традиции, речь идет о пересоздании творения (и Творения тоже), не о переводе. При этом дискредитация слова (чтобы показать бессмысленность Слова и языка, нужно четко представлять, какое значение в него изначально вкладывалось) — одна из принципиальных, но не самая главная задача творческого акта, первичного (работа над пьесой) или вторичного (авторский перевод).

В конечном счете, писатель всегда стремится найти форму — вербальную или невербальную, наиболее адекватную образу абсурда, который он создает, отсюда сама динамика эксперимента. Переход с языка на язык влечет за собой изменения не только текстового, но и контекстуального уровня. «Однако, поскольку Беккет не расценивает язык как изолированную систему концепций, эзотеричных по отношению к объекту, который ему предназначенно выражать, наложение соответствующей драматической формы представляет собой самостоятельную проблему»<sup>36</sup>.

Работа Беккета с «языками творения» (различными знаковыми системами) и со своим произведением как с чужим (при переводе) позволяет определить более широко и его отношение к традиции и традициям, национальному и наднациональному. Писатель, как мы пытались показать, проецирует на свои произведения французскую философию, преломляя ее в терминах английской театральной традиции и в духе кельтского юмора «висельников». Можно обнаружить (и об этом уже шла речь) множество пересечений в тех культурных традициях, которые имплицитно или эксплицитно отражаются в произведениях Беккета. Так, ирландский парадокс коррелирует с английским нонсенсом и французским вульгарным фарсовым смехом. Театральная перспектива обнаруживает переключки в творчестве В. Шекспира, М. Метерлинка и У. Б. Йейтса. Кроме того, для Беккета в разные периоды творчества максимально актуальной могла оказаться немецкая или, например, итальянская

традиция. Сама зыбкость границ между языками культур, к которым обращается Беккет, демонстрирует ювелирную точность его труда. Для «рядового» восприятия (хотя «Беккет, как и Джойс, предполагает читателя, который знаком с Данте и Шекспиром, Флобером и Йейтсом, прочими великими»<sup>37</sup>) эти культурные составляющие неразличимы. Тем показательней, что автор не только чувствует, но и учитывает нюансы отличий в театральной, речевой, философской традициях.

Можно предположить, что писатель, подобно поэтам эпохи Возрождения, занят поиском своего в чужом — самом разном, поскольку чужое в экзистенциальном прочтении — это все, что не Я. В результате определенные элементы, восходящие к различным традициям, не только пересекаются, но накладываются друг на друга, удваиваются, усиливают принципиальный для данной драматургии эффект абсурдности.

Глобальность беккетовского эксперимента в театре, его полемическое отношение практически ко всей — с античных времен — драматической традиции не позволяют рассматривать творчество «ирландско-французского» автора как сугубо национальное, о какой бы национальной культуре не шла речь. Антитеатральные новации Беккет доводит до логического конца — конца драматического рода литературы вообще. С другой стороны, то обстоятельство, что в творчестве С. Беккета существуют выходы на самые разные грани традиции (канона!), позволяет и реципиенту — зрителям, читателям, последователям Беккета в драме — «слышать», находить «свое» в драматургии абсурда. И эта полифоническая направленность текста обозначает место беккетовской антидрамы в литературном и театральном процессе не как финальную стадию канона, а как новый сильный фактор влияния (например, уже на постмодернистов). «Конец игры» вновь обернулся ее началом.

---

<sup>1</sup> Абсурд // Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб., 1998. Т. 1. С. 8.

<sup>2</sup> Esslin M. The Theatre of the Absurd. I., 1964. P. 19.

<sup>3</sup> Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York; San Diego; London, 1994. P. 498.

<sup>4</sup> См., например: Cronin A. Samuel Beckett: The Last Modernist. N. Y., 1997. P. 425.

- <sup>5</sup> *Banham M.* The Cambridge Guide to Theatre. Cambridge, 1995. P. 539.
- <sup>6</sup> *Пронн В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М., 1999. С. 17.
- <sup>7</sup> Там же. С. 22.
- <sup>8</sup> См.: *Cronin A.* Op. cit. P. 101.
- <sup>9</sup> См.: *Ricks Ch.* Beckett's Dying Words. Oxford; New York, 1993.
- <sup>10</sup> *Beckett S.* Mercier and Camier. L., 1974. P. 143.
- <sup>11</sup> *Kennedy A. K.* Samuel Beckett. Cambridge, 1989. P. 25.
- <sup>12</sup> *Беккет С.* В ожидании Годо / Пер. О. Тархановой // Беккет С. Театр: Пьесы. СПб., 1999. С. 79.
- <sup>13</sup> Там же. С. 31.
- <sup>14</sup> *Beckett S.* Waiting for Godot. N. Y., 1982. P. 8, 14, 24, 51.
- <sup>15</sup> *Беккет С.* В ожидании Годо. С. 25.
- <sup>16</sup> Там же. С. 24.
- <sup>17</sup> Там же. С. 25—26.
- <sup>18</sup> Там же. С. 75.
- <sup>19</sup> *Беккет С.* Эндшпиль / Пер. Е. Суриц // Беккет С. Театр: Пьесы.
- <sup>20</sup> *Beckett S.* The Complete Dramatic Works. London; Boston, 1990. P. 119.
- <sup>21</sup> *Ricks Ch.* Op. cit. P. 169.
- <sup>22</sup> *Cronin A.* Op. cit. P. 555.
- <sup>23</sup> См.: *Ibid.* P. 121—123.
- <sup>24</sup> *Шопенгауэр А.* Свобода воли и нравственность. М., 1992. С. 300.
- <sup>25</sup> См.: *Fletcher J.* The Novels of S. Beckett. L., 1970. P. 174.
- <sup>26</sup> *Декарт Р.* Избранные произведения. М., 1950. С. 596.
- <sup>27</sup> *Беккет С.* Театр: Пьесы. С. 121.
- <sup>28</sup> *Аристотель.* Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 383.
- <sup>29</sup> Там же. С. 651.
- <sup>30</sup> См. об этом, в частности: *Robinson M.* The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett. N. Y., 1970.
- <sup>31</sup> *Dutton R.* Modern Tragicomedy and the British Tradition: Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey. Brighton, 1986. P. 13.
- <sup>32</sup> *Бахтин М. М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 10.
- <sup>33</sup> *Robinson F. M.* «Tray Bong! Godot and Music Hall» // Approaches to Teaching Beckett's «Waiting for Godot». N. Y., 1991. P. 65.
- <sup>34</sup> См.: *Beckett S.* Waiting for Godot. P. 22.
- <sup>35</sup> *Ibid.* P. 25.
- <sup>36</sup> *Velissariou A.* Language in «Waiting for Godot» // Journal of Beckett Studies. 1982. Nr 8, Autumn. P. 32.
- <sup>37</sup> *Bloom H.* Op. cit. P. 499.